



Enoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis

Isabelle Chol

► To cite this version:

Isabelle Chol. Enoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis. Le Discours et la Langue, 2011, pp.138-158. <halshs-00588643>

HAL Id: halshs-00588643

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00588643>

Submitted on 20 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Énoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis

Isabelle Chol (Université Blaise-Pascal, Clermont 2)

L'œuvre de Pierre Chappuis est marquée par les poètes qu'il a lus et sur lesquels il a écrit : Michel Leiris, Pierre Reverdy ou André du Bouchet. Les productions de ces écrivains accordent une importance à l'espace de la page et au blanc. Elles participent de façon certes non systématique à la raréfaction des ponctèmes, fait notoire depuis *Le Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, les poèmes de Guillaume Apollinaire ou de Blaise Cendrars. Pierre Chappuis s'inscrit ainsi dans la lignée d'une modernité poétique encline à la nouveauté des formes et des rythmes. Elle fait du dispositif typographique visuel un mode de composition accompagné par ce que Pierre Reverdy appelle une ponctuation nouvelle (Reverdy, 1919 : 122), généralisant l'emploi du blanc à valeur ponctuant.

Ainsi, dans un contexte où la ponctuation noire s'est raréfiée ou a disparu de certains textes poétiques, son maintien relève moins d'une nécessité liée au code que d'un usage qui en fait un élément participant à la création poétique. Les écrits de Pierre Chappuis témoignent du souci prêté à ce fait de langue, notamment par la réflexion qu'il propose sur les parenthèses dans *La Preuve par le vide* (Chappuis 1992 : 53-56). Sa pratique, dans *Éboulis et autres poèmes* (1984) et *Soustrait au temps* (1996), en reconsidère les valeurs dès lors que l'ensemble des ponctèmes fait système dans une écriture poétique marquée par la jonction et la disjonction, la retouche et la reprise. Indices d'une tension entre la discontinuité et la continuité, dans la *dispositio*, les ponctèmes donnent à voir une énonciation polymorphe, dans laquelle l'hétérogénéité des actes de langage est mise en scène.

1. Espacer, isoler, ponctuer : les traces d'un éboulis

Le rythme des poèmes de Pierre Chappuis se construit dans le signifiant graphique et le contraste entre le blanc et la ligne d'écriture, le noir. La fonction démarcative de la ponctuation, qu'Henri Meschonnic relie à la valeur du mot grec *diastizein*, signifiant « séparer » (Meschonnic 2001 : 620), participe d'un énoncé qui se présente par heurt, retouche et ajout. Le blanc met ainsi en scène la fragmentation textuelle.

Les poèmes de Pierre Chappuis dans lesquels la présence des ponctèmes est raréfiée, ceux d'« Absence exubérante » (*Éboulis et autres poèmes*), se composent de segments relativement brefs, organisés en un dispositif visuel qui oriente la lecture, donnant au blanc valeur de ponctuation¹. La fonction des ponctèmes, relativement nombreux dans la plupart des autres textes du corpus, ne saurait alors se réduire à une simple démarcation. Ceux-ci accompagnent des choix d'écriture qui privilégient l'alignement à gauche des segments délimités par le blanc, segments de longueurs variables, de quelques lignes à un mot isolé. Ils participent de l'image du texte et de la « complexité des parcours interprétatifs » (Neveu 2000 : 201).

Les textes de Pierre Chappuis se construisent ainsi à partir d'une suite de segments délimités le plus souvent par la majuscule et le point. Celui-ci, en renfort du retour à la ligne et du blanc interlinéaire, conserve sa fonction démarcative : il délimite des unités rythmiques, comme le montre ce passage de *Soustrait au temps* (Chappuis 2005 : 57-58) :

Fuyant.

Neige, flamme.

Fuyant en tous sens sur l'eau opaque.

Mille éclats, heurts, attouchements.

Plus loin se refait lampion, chancelant, vacillant ; traînard sur
l'autre rive attaché à mes pas.

Qui, suivant la lisière de la nuit, comme au retour d'une fête
ignorée, ne cheminerait, ne s'arrêterait qu'à mon gré.

Chimérique. Capricieux. Hagard.

Lunaire, malgré le plein jour.

¹ Cette raréfaction dans l'emploi des ponctèmes n'est pas nouvelle. Leur disparition a fait l'objet de discussions entre Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy ou Pablo Picasso entre autres. Le blanc devient une « ponctuation nouvelle » selon la formule de Pierre Reverdy (Reverdy 1919 : 122). Pour cette question, on se reportera notamment aux ouvrages cités en bibliographie (Chol 2006 : 200-214 ; Favriaud 2004). L'objectif de cet article n'est pas de revenir sur ce fait, mais de poser la question du maintien des ponctèmes chez les poètes qui les font à l'occasion disparaître.

Le point délimite des syntagmes organisés rythmiquement par masses croissantes puis décroissantes. Les fragments textuels prennent leur autonomie tout en s'inscrivant dans un mouvement que dénote aussi le vocabulaire : « fuyant », « ne cheminerait, ne s'arrêterait qu'à son gré ».

Ces unités rythmiques s'apparentent parfois à la phrase, verbale ou averbale. Mais le point isole aussi des syntagmes qui forment ensemble une phrase. La proposition relative explicative « Qui [...] ne s'arrêterait qu'à mon gré » complète « lampion ». Chaque ligne graphique peut se lire comme un syntagme faisant partie d'une phrase : les quatre premiers forment une phrase averbale, le participe détaché « Fuyant » se rattache à « Neige, flamme », reformulé par « Mille éclats, heurts, attouchements ». Le point ne sert donc pas de clôture à la phrase mais il isole les syntagmes. Il accompagne le choix d'une syntaxe privilégiant le détachement que notent la segmentation graphique et le ponctème. Le texte se construit par reprises et ajouts avec expansion (« Fuyant en tous sens sur l'eau opaque. ») ou reformulations, dans une dynamique propre à suggérer la profusion, la fuite « en tout sens » de l'énoncé.

Ce que le point, accompagné de la majuscule, met en valeur, c'est l'acte de nommer et de caractériser. Il participe de la délimitation d'unités sémantiques et pragmatiques qui fondent la spécificité du discours poétique. La fragmentation textuelle répond aux « éclats » dont l'éparpillement est contrebalancé par l'« attouchement ». D'une part, l'unité visuelle matérialisée par le point et le blanc trouve sa cohésion dans les échos phoniques (assonance en « an » pour « Fuyant » et « sens », assonance en « o » pour « Eau opaque »). D'autre part, les échos phoniques et l'anaphore tissent un lien entre les segments (anaphore de « Fuyant », allitération en « f » pour « Fuyant » et « flamme »). Les relations phoniques et sémantiques transforment la simple juxtaposition en un processus d'engendrement textuel.

Le point et le blanc interlinéaire ont une valeur iconique et délimitent les morceaux d'un éboulis textuel qui s'« amoncellent » dans la verticalité de la page. La section éponyme évoque à la fois la coulée de lave, dans une unité (« l'Un), et les roches délitées (Chappuis 2005 : 97-99) :

L'Un est décombres, lave, bave, monceaux, coulées,
dévalement.

Pics, rochers en leur vigueur même, aigus, agressifs, promettent
ruine.

Montagne en cendres, en loques.

Vomi, moisissure, guenilles, tout-à-l'égout.

Qu'aurait fractionné l'ombre.

Terni (mais le gris ne l'éteint).

Rouillé.

Qui s'est brisé, crocs, crache, cassures, riens.

En tas, amassés là, amoncelé.

S'est bitumé, taché, piqué, tronqué.

Montagne rebutée ; tirée en bas, délitée, démolie.

Cailloux, caillasse, quartiers de granit, de gneiss inégaux, uniformes, piranésiens, forment dépôt.

Pêle-mêle, prodigieusement, se chevauchent.

En vrac, prodigieusement : carie, angles vifs, feuilles friables, débris, déchets.

Écrire, c'est empiler les morceaux d'un énoncé elliptique ou séparé, éloigné de ce qui le régit, comme c'est le cas pour « Terni » ou « Rouillé » par rapport à « L'Un ». « Éboulis » ou « dépôt », le point délimite tout ce qu'il contient, l'ensemble des termes faisant liste, dans une écriture qui privilégie l'asyndète et la parataxe. Les segments sont eux-mêmes régulièrement construits par juxtaposition de noms ou d'adjectifs séparés par la virgule. Toutefois, le point est aussi utilisé dans ce type d'énumération. Le premier texte cité, extrait de *Soustrait au temps*, se termine sur cette suite d'adjectifs : « Chimérique. Capricieux. Hagard. ». Dans le même recueil, les noms sont aussi séparés par le point (Chappuis 2005 : 47) :

Fuyard. Rôdeur. Vagabond. Vivant à la dérobée ou, revenu de tout, ermite.

Peut-être jamais ne hanta-t-il ces lieux.

Ou jusqu'à l'impossible (délire et déboires), par quelle ardeur
poussé loin de chez lui ?

Le point est donc employé en concurrence avec la virgule ou le point-virgule. La fonction respective et normée des ponctèmes tend ainsi à s'atténuer et ils prennent leur valeur en contexte. De fait, ils deviennent aussi les éléments d'une composition poétique, faisant système à l'intérieur de l'énoncé. Certes, le point propose une délimitation plus forte des éléments de la liste relevant de la même catégorie grammaticale et alors regroupés sur la même ligne. Mais, si comme l'indique Nina Catach, le point sert de « borne disjonctive avec le segment suivant et marque l'autonomie du précédent » (1994 : 54), il laisse ouvert l'énoncé sur ce qui peut être ajouté, non plus dans le déroulement syntagmatique, mais sur le plan paradigmatique : « l'énumération toujours pourrait – ou peut – se charger davantage à l'instar d'un ciel d'orage ou s'alléger au contraire, s'éparpiller, se défaire² ». Le point n'est donc pas l'indice d'un achèvement, mais d'une parole qui se construit par bribes, ajouts, reformulations, une parole sujette aux reprises et aux doutes.

2. Modalités, modulation

La ponctuation signale des actes de langage. Le point est à mettre en perspective avec le point d'interrogation et le point d'exclamation : l'énonciation poétique varie du constat à l'expression des doutes que note la forme interrogative à l'expression lyrique que porte l'exclamation.

Le point d'interrogation accompagne logiquement la mise en question. Il alterne avec les énoncés qui relèvent du constat, comme le montre l'extrait précédemment cité de *Soustrait au temps*. La modalisation introduite par « peut-être » et l'interrogative qui suit ont une fonction sémantique suspensive, liée à la valeur de vérité du propos. L'ensemble des occurrences des deux recueils fait apparaître que presque la moitié des interrogations correspond à des incises à l'intérieur d'énoncés déclaratifs, souvent placées entre parenthèses et sans majuscule. L'interrogation est ainsi intégrée à l'avancée du discours, dont elle marque les incertitudes ou les insuffisances, les doutes concernant l'objet de l'énoncé :

Une ombre, un soleil négatif cerne le sommet de la montagne
que l'enfant (le sait-il ?), en route depuis si longtemps, peut-être
n'atteindra pas.

² Chappuis P. (1989), *Un Cahier de nuages*, Fribourg, Le feu de nuit, p. 21.

[...]

Si résolu (et s'il devait être fauché net ?) ; si jeune (ne fléchira point), aventuré dans idée de retour. Qu'il l'ignore ou non, il n'a pas chance d'aboutir.

(*Soustrait au temps*, Chappuis 2005 : 27-28)

L'interrogation est la marque d'un débat. Elle participe d'une modulation énonciative dès lors que l'énoncé est placé entre parenthèses ou entre tirets, voire d'une hétérogénéité que notent les guillemets accompagnant l'insertion d'un discours autre que celui du locuteur :

Irise.

Paroles, dans l'effusion des retrouvailles — « Es-tu là ? » —, jacasseries que le brouillard ne nomme.

Le soleil au-dessus, enfoui, rayonne presque.

L'inutile — ô liesse ! —, l'inutile tour du propriétaire.

(« Me reprend m'excepte », *Éboulis et autres poèmes*, Chappuis 2005 : 139)

De même, le point d'exclamation participe de cette stratification des actes de langage. Plus rarement utilisé que le point d'interrogation, son importance est notable par la régularité de son emploi. L'énoncé exclamatif, souvent bref, est renforcé à plusieurs reprises par le « ô » lyrique, comme le montre l'exemple précédent (« ô liesse ! »). Inséré dans un énoncé déclaratif, comme l'interrogation, il fait encore émerger au sein même du constat l'émotion poétique, émotion toutefois contenue dans les limites du double tiret ou de la parenthèse, et d'énoncés brefs :

déjection, érection (et quelle !).

(« Absence exubérante », *Éboulis et autres poèmes*, Chappuis 2005 : 123)

L'outil exclamatif est contenu dans la parenthèse, et placé après les noms. La déconstruction syntaxique rend le mouvement même de l'émotion, laissée en suspens par le détachement de l'exclamatif.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Pierre Chappuis, la modalité suspensive est régulièrement notée par l'emploi des points de suspension, qui suivent les énoncés parfois incomplets. Ils précèdent aussi la parole ménageant une transition entre le silence et la profération. Ils accompagnent l'évocation de ce qui s'efface, mais aussi des doutes et de la rectification laissée ouverte, comme le montre la fin de « Champs de maïs » (*Éboulis et autres poèmes*, Chappuis 2005 : 150) qui évoque un « saccage » et se termine ainsi :

Les plaies creusées par la machine boursouflent la terre par la
suite encore déchaumée, labourée, hersée.

(Furent massacrés.)

Quelques fétus l'émaillent, vestiges d'ossuaire, éclats du jour,
écume de l'eau noire du champ.

Pourtant...

(Paroles étranglées dont le poids s'alourdit)

Pourtant, oui, comme d'un coup d'aile...

Dans ce long poème, le point d'exclamation accompagne aussi, comme le point d'interrogation dans d'autres textes, un énoncé qui relève essentiellement de l'injonction :

[...]

— « Infects » ; « tarés » ; « l'odieux ghetto » ; « osons ! » —

[...]

— « Toutes violences permises, allez ! » —

[...]

— « Assez ! » —

[...]

Doublement isolées par les tirets et les guillemets, les injonctions correspondent à une autre voix, la voix de la violence. Elles participent de l'évocation polyphonique du massacre.

La ponctuation participe ainsi d'une écriture de la liste, ouverte sur ce qui peut être ajouté, et de l'incomplétude ou de la suspension touchant à la vérité du propos et à la possibilité de toute parole. Le rythme des poèmes se construit dans cette tension entre la prolifération et la retenue. La ponctuation met encore en scène l'hétérogénéité énonciative. L'acte d'écrire consiste ainsi à ajouter une voix aux modulations multiples, ou d'autres voix étrangères.

3. Une énonciation multiple : le dépôt des voix

Les recueils de Pierre Chappuis ne proposent pas une voix unique qui va simplement de l'avant. Ses textes prennent l'allure d'une parole spontanée qui varie : les ponctèmes séparent, mais ils sont aussi l'indice d'une autre forme de continuité, par heurt, retouche, multiplication des voix, ce que note l'emploi des italiques ou des guillemets, des parenthèses ou des tirets.

Les guillemets et l'italique participent d'un effet de citation, mais Pierre Chappuis tend à privilégier cette dernière. L'hétérogénéité qu'elle marque correspond à l'intégration d'une voix qui se construit parallèlement à celle du locuteur et en complémentarité. Au contraire, les guillemets sont utilisés pour transcrire un discours opposé, celui de la violence, comme le montre l'exemple précédemment cité de « Champ de maïs ».

Une section d'*Éboulis*, intitulée « Une explosion de givre », présente des textes en italiques aux segments éclatés sur l'espace de la page, avec pour seule ponctuation les points de suspension placés au début et à la fin de chaque texte. Ces poèmes, qui rappellent la constellation mallarméenne, alternent avec d'autres aux segments en caractères romains, alignés et terminés par un point, dont la forme verticale serait plus proche de certains poèmes d'André du Bouchet. Ainsi, la logographie est l'indice de la mise en regard, sur l'espace de la double page, de deux modalités d'écriture distinctes, l'éclatement ou l'empilement de segments.

L'italique participe ainsi du tremblement et des variations du recueil. Contrairement aux guillemets qui mettent à distance, l'italique distingue l'énoncé en l'incorporant. Elle participe de la stratification de l'œuvre. Les énoncés en italique et entre parenthèses sont des ajouts, mais ils dessinent une autre ligne qui bifurque à partir de la première :

Neige de grincheux.

Mastiquée, malaxée (*mouillure, souillure, salissure*), elle mollit,
pâte insalubre, porteuse de fièvre.

(Jour ouvrable, *Éboulis et autres poèmes*, Chappuis 2005 : 75)

L'écho phonique entre « mastiquée » et « malaxée » se prolonge dans l'énoncé en italique dès lors que le premier mot est « mouillure ». Il fait partie d'une autre liste de mots réunis par de nouveaux échos en « ouill » et par la morphologie en « -ure ». À une première suite de deux adjectifs répond une suite de trois noms. Les deux séries associatives construites par la paronomase et la catégorie grammaticale sont délimitées par la parenthèse et l'italique et articulées par l'allitération en « m ».

La parenthèse et l'italique mettent ainsi en valeur la bifurcation de l'énoncé qui se construit à partir de lignes multiples : « ta voix, l'intime réseau que ta voix, plus que les mots, maternellement aura tissé », écrit le poète (*Soustrait au temps*, Chappuis 2005 : 32). Elles permettent donc encore de composer un énoncé à partir de plusieurs voix ou modulation de voix. Comme le fait apparaître le bref passage cité ci-dessus, le poème « Champ de maïs » propose plusieurs strates qui alternent. Le premier niveau textuel correspond au discours en caractères romains, majoritairement déclaratif. Un second niveau matérialisé par l'italique et la parenthèse peut se lire comme une autre voix, complémentaire de celle du locuteur poétique. Elle apparaît régulièrement dans l'énoncé comme un contrepoint ou un contre-chant. Voix « d'ici », du côté de la souffrance, qui rend tout discours logique impossible. Un troisième niveau correspond aux énoncés placés entre guillemets et tirets, énoncés dont nous avons déjà noté la forme injonctive, et qui correspondent à la voix autoritaire non nommée, sauf à travers l'évocation du saccage ou du génocide.

Pierre Chappuis use ainsi de l'ensemble des ponctèmes permettant d'insérer un énoncé dans un autre. Cette pratique est mise au service d'une écriture multilinéaire voire rhizomique, et du tissage de voix multiples. Elle s'inscrit dans un contexte qui, comme l'a souligné Gérard Dessons, a été marqué par « le passage d'une ponctuation de phrase à une ponctuation de page » (Dessons 2000 : 237) qui brouille la linéarité.

Ainsi, les exemples de l'œuvre de Pierre Chappuis présentés ci-dessus montrent l'importance des parenthèses et des tirets doubles dans la composition poétique, celles-là étant quantitativement plus importantes que ceux-ci, le tiret simple étant très rare. L'usage des parenthèses est varié : elles délimitent à l'intérieur d'un énoncé un morceau textuel qui bifurque, ou elles isolent un segment délimité par le point et le blanc interlinéaire. Elles participent de la modulation de la voix ou des voix et des variations énonciatives. Elles accompagnent l'interrogation ou l'exclamation comme peut le faire aussi le tiret double. Toutefois, le choix de l'un ou de l'autre ponctème semble relever d'une différence pragmatique et énonciative. Le tiret est privilégié pour les énoncés portant les marques de personne, énoncés relativement rares dans l'ensemble du corpus :

Déjà, impitoyablement, les journées abrégées ; déjà le temps — le nôtre, à notre mesure — se défait, dilué, dissous dans celui de tous.

(*Soustrait au temps*, Chappuis 2005 : 48)

Il met en valeur la séparation et l'opposition entre « le nôtre » et « tous » qui termine le segment. Il est aussi utilisé dans l'expression lyrique stéréotypée, que souligne l'emploi de « ô », tandis que les formules plus courantes ou plus spontanées s'inscrivent entre parenthèses. Ainsi, dans la section « Me reprend, m'excepte » d'*Éboulis et autres poèmes* (Chappuis 2005 : 136), « ô liesse ! » est placé entre tirets tandis que « et comment ! » est placée entre parenthèses :

Lieu, liesse (et comment !), lie savonneuse dans laquelle je nagerais, avide de blancheur — mais ce n'est buanderie où j'avance en catimini, caldarium ni sauna —, lissu comme houle neigeuse — ce n'est tour ni cellule recrépie —, comme flux cataménial, laitance.

Il en est de même pour les exclamations avec interjection (« oh ! » ou « ah ! ») : plus proches d'un propos familier, ou intime, elles sont accompagnées de parenthèses.

Les tirets et les parenthèses matérialisent aussi l'ajout et la reformulation d'une pensée. Mais dans le premier cas de l'emploi de tirets, il semble encore souvent se justifier par l'accompagnement d'une écriture hyperbolique, d'une voix exaltée que note par exemple l'intensif « si » dans *Soustrait au temps* (Chappuis 2005 : 55) :

Ardente, attendue, réjouie, tu te rapproches — ou peut-être... mais non, si vif est l'espoir, si total —, roulant sur un chemin vicinal parcouru et reparcouru mille fois, presque les yeux fermés.

Les tirets marquent ainsi une différence énonciative, un contraste, tandis que les parenthèses construisent une bifurcation ou une atténuation du propos. Elles introduisent régulièrement une simple rectification, plus neutre, que note souvent l'emploi de « mais ». De fait, comme le souligne Pierre Chappuis, « la parole est ainsi mise en cause de l'intérieur par une autre parole *subconsciente* dont la discrétion rappelle celle des moindres signes, la plupart inaperçus, venus de notre nuit, de nos rêves, venus on ne sait d'où, aussi fugaces qu'inopinés » (*La Preuve par le vide*, Chappuis 1992 : 55). Cette parole, c'est encore celle qui tend à expliquer ou explorer le réel :

A peine marquée, toutes traces presque aussitôt rentrant dans la blancheur ou la nuit, sans amarres, urbaine de moins en moins (marcheurs somnambuliques), lentement, d'un même débord (sables mouvants pris dans un insensible glissement), l'agglomération en bloc, immobile, à la dérive, sombrait.

(*La Preuve par le vide*, Chappuis 1992 : 55)

Ce texte peut se lire comme une tentative de reconstitution, à partir de « traces » ténues, d'un événement nocturne que présentent les énoncés entre parenthèses. Ils ouvrent aussi à une autre réalité, poétique et métaphorique (les sables mouvants). Les parenthèses permettent donc encore de délimiter un acte de création qui se construit à partir de la trace laissée dans le monde urbain.

Avec les parenthèses, s'effectue ainsi l'insertion d'un discours qui doute, rectifie, ajoute, et d'une voix poétique qui varie, marquée par les « accidents de notre conscience, les états de trouble » (Chappuis 1992 : 55), voix intime, spontanée, discrète dans son errance. Le choix de Pierre Chappuis de n'exclure aucun des outils ponctuant lui permet de construire un véritable système pour ces modulations multiples, système dans lequel la parenthèse occupe une place privilégiée :

Ecrans qui creusent un écart sans séparer, obstacles mineurs, viviers, poches intérieures de la phrase qui, malgré les entraves, progresse, coule comme une eau, ici s'accumulant, là se précipitant dans un goulet. [...] A l'endroit de ces minces cloisons, toujours doubles, tantôt à peine perceptibles, tantôt quasi infranchissables, la sensibilité est à exercer comme une manière de passer, de glisser qui fait éprouver d'être retenu, mais provisoirement et, tout autant, mené.

L'italique (pour mon compte) dérange l'équilibre du texte, son unité. Non moins les tirets, qui tranchent trop nettement, isolent, mettent de côté, font admettre qu'on passe brusquement d'une chose à une autre. Un seul peut suffire ; le sentiment de désarticulation s'accroît d'autant.

La parenthèse promet le contraire, aplanit, arase, devient affleurement, même s'il y a bond, ne dit quelque chose de radicalement autre qu'en l'insérant dans un discours. Elle est une incision dans la chair de la phrase, une échancrure, une faille par où monte une voix intérieure (là, au besoin, l'italique), voix étrangère mais qui n'use d'aucune autorité, presque clandestine, en tout cas étouffée, allusive, murmurant. Elle n'a pas son propre statut, ne peut que s'intercaler, intervenir non pas lâchement, mais (si l'on peut dire sans nuance péjorative) par *en-dessous*, prête à battre en retraite, à rentrer dans sa coquille.

(Chappuis 1992 : 55-56)

Ainsi, la ponctuation tend à réduire la linéarité continue au profit d'un élan sans cesse interrompu, ou détourné en de multiples embranchements. La syntaxe des textes de Pierre Chappuis se construit par heurts, détachements, variations. Dans *La Preuve par le vide*, à l'article « Discontinuité » (Chappuis 1992 : 47), le poète écrit ceci :

Discontinuité, mais prise dans un mouvement ; rupture et effacement de la rupture ; fragmentation — chaque partie a sa vie propre, d'où sourd l'appétit d'un tout ; discours qui ne va pas en ligne droite, mais, d'une manière ou d'une autre, enfoui, refait surface. C'est « *l'indiligent lecteur* », dit Montaigne, qui se perd.

La parole poétique progresse par « sauts, fragmentation, interruptions ». Elle se construit par ajout, ce dont témoigne l'emploi du point en fin d'unité rythmique, ajout sur le mode de la liste et aussi de la correction ou de la rectification. Les textes se creusent d'incises grâce aux parenthèses et aux tirets. L'énoncé est aussi un « dépôt » de voix, dont le tissage fait varier les relations rythmiques, syntaxiques, énonciatives, sur le mode de la bifurcation, du contraste et de l'ellipse, mettant en suspens la clôture et la complétude sémantiques.

Plus largement, les poèmes de Pierre Chappuis sont représentatifs de la façon dont le texte littéraire s'est approprié ces faits de ponctuation au cours du XXe siècle. La ponctuation participe de la structuration graphique du texte et, dans un contexte où le visible apporte une autre forme de lisibilité, elle est un élément important de la création poétique. Fait de langue susceptible de devenir fait de style, notamment dans des productions où l'écriture est conçue dans son sens le plus concret qui relève de la graphie, son emploi littéraire témoigne d'une appropriation des règles d'usage et de leur détournement. Il permet l'invention d'un véritable système, qui s'articule avec celui de la langue dans ses aspects syntaxiques et sémantiques, et qui participe à l'émergence des spécificités énonciatives et stylistiques du discours.

Bibliographie

Catach N. éd. (1980) : *La ponctuation, Langue française* 46, Larousse, Paris.

Catach N. (1994) : *La ponctuation*, Paris, PUF.

Chappuis P. (1992) : *La preuve par le vide*, Paris, José Corti.

Chappuis P. (2005) : *Éboulis et autres poèmes, précédé de Soustrait au temps*, Moudon éd. Empreintes.

Chol I. (2006) : *Pierre Reverdy, poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts*, Genève, Droz (chapitre V, « Noir sur blanc, les signes typographiques » : 199-229).

Combe D. (2002) : « L'ajout en rhétorique et poétique », in J. Authier-Revuz & M.-C. Lala éd., *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Dessons G. (2000) : « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Licorne* 52, Université de Poitiers.

- Dessons G., Meschonnic H. (1998) : *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- Drillon J. (1991) : *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard.
- Dürrenmatt J. éd. (2000) : *La ponctuation, La Licorne 52*, Université de Poitiers.
- Favriaud M. (2004) : « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche », *L'Information grammaticale* 102.
- Meschonnic H. (2001) : « Ponctuation », in Jarrety M. éd., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF.
- Neveu F. (2000) : « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne 52*, Université de Poitiers.
- Pétillon S. éd. (2004) : *La ponctuation, L'Information grammaticale*, Paris, 102.
- Pétillon-Boucheron S. (2003) : *Les détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Peeters, Paris/Leuven.
- Reverdy P. (1919) : *Self Defence*, in : *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Flammarion, Paris.